



Interview avec Roland Recht

Ils peuvent se passer de moi, je ne peux me passer d'eux.

Roland Recht and Daniel Russo



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/cem/13556>

DOI: 10.4000/cem.13556

ISSN: 1954-3093

Publisher

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Electronic reference

Roland Recht and Daniel Russo, « Interview avec Roland Recht », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Online], 18.2 | 2014, Online since 28 December 2014, connection on 19 April 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/cem/13556> ; DOI : 10.4000/cem.13556

This text was automatically generated on 19 April 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Interview avec Roland Recht

Ils peuvent se passer de moi, je ne peux me passer d'eux.

Roland Recht and Daniel Russo

¹ Professeur au Collège de France (2001-2012), membre de l'Institut – Académie des inscriptions et belles-lettres (2003) –, historien de l'art du Moyen Âge et historien de l'art tout court, Roland Recht me reçoit, ce jeudi 9 octobre, par un bel après-midi ensoleillé, dans l'appartement de fonction qu'il occupe à l'Institut, rue de Seine, en sa qualité de président de l'Académie des inscriptions et belles-lettres pour l'année civile 2014¹. Il accepte de s'entretenir avec moi sur son œuvre, autour de six points qui seront abordés successivement, au fur et à mesure des propos, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, tant est vaste le champ des questions qu'il a traitées, et qu'il traite au cours de ses travaux.



- ² **Daniel Russo (D.R.) :** Le premier point porte sur votre formation, et vous pouvez, peut-être en quelques mots, revenir sur votre parcours, à la fois votre parcours scolaire et votre parcours universitaire.
- ³ **Roland Recht (R.R.) :** Le parcours scolaire a été, je dirais, extrêmement banal. J'ai fait mes études à Strasbourg, au lycée Fustel de Coulanges, qui avait la réputation d'être le lycée des humanités par opposition au lycée Kléber, qui était celui des matheux et des scientifiques. Donc, dans ce bâtiment du lycée Fustel, qui est d'ailleurs l'ancien collège des Jésuites – il se trouve sur la place du château, jouxtant la cathédrale, le chœur de la cathédrale –, j'ai fait des études de lettres et passé un bac philo. J'avais un professeur de philosophie, André Tubeuf, qui a été une personnalité tout à fait remarquable et qui nous

enseignait la philosophie d'une manière très peu orthodoxe. Parfois, il nous parlait d'un opéra qu'il aimait, qu'il venait de voir et en accompagnant de sa voix certains leitmotifs wagnériens, ou que sais-je encore de Donizetti... Bref, c'était une scolarité, en tout cas en terminale, passionnante, et j'ai pris goût à la philosophie – en même temps qu'au Wozzek d'Alban Berg ! Néanmoins, en arrivant à l'université, c'était l'époque où il y avait encore une propédeutique, c'est-à-dire une année remarquable – c'est ce qu'il faudrait absolument aujourd'hui pour aider les étudiants à plus réfléchir, après le lycée, à ce qu'ils veulent faire. Donc, cette année de propédeutique m'a permis de voir mon intérêt réel pour la philosophie, la littérature et l'histoire. Sorti de propédeutique, il fallait que je gagne ma vie. Je ne pouvais pas faire des études comme ça, comme beaucoup de mes camarades. Ainsi, j'exerçais les fonctions de pion dans un établissement du Bas-Rhin et je m'étais inscrit en lettres, en lettres modernes d'ailleurs, parce qu'en lettres classiques il y avait des professeurs qui ne m'inspiraient pas beaucoup. Mais je peinais, parce qu'en fait je m'intéressais à la littérature contemporaine, vraiment contemporaine – je lisais les écrivains du Nouveau Roman ou de *Tel Quel* qui étaient un peu notre firmament. Il y avait un fossé énorme entre cet intérêt et ce qui s'enseignait à l'université. Nous avions en particulier une maîtresse assistante, enfin c'était quelqu'un de très éminent, grande spécialiste de la littérature classique, qui était prodigieusement ennuyeuse. Donc, je traînais comme ça misérablement, je faisais mes certificats, mais les uns après les autres. Il me fallait une année pour passer un certificat ce qui était tout de même extrêmement lourd ! J'aimais beaucoup écrire. Bref, il y avait là quelque chose de totalement inconciliable. Et puis un jour, je rencontre l'une de mes anciennes camarades de propédeutique qui me dit : « Ah ! Mais toi qui t'intéresses à l'art, il y a un nouveau professeur d'histoire de l'art qui vient d'arriver à Strasbourg, c'est quelqu'un de tout à fait passionnant, tu devrais venir l'écouter. Il s'appelle Grodecki [Louis Grodecki, 1910-1982]. » Alors, je suis allé l'écouter et, en effet, ça a été pour moi un bouleversement considérable, puisque, jamais, je n'avais pensé qu'on pouvait parler de l'art ainsi, de l'art ancien de surcroît, car il faisait des cours sur l'architecture gothique. Je ne pensais pas non plus qu'un cours pouvait être quelque chose de cet ordre, c'est-à-dire une sorte de révélation, de mise en présence d'une réalité qui était pourtant médiatisée par l'écran et par la projection. Mais il nous parlait de l'architecture comme si nous étions dans les lieux même dont il nous parlait. Il avait une façon de marcher de long en large devant nous, de regarder par terre, il était très myope. De temps en temps, il jetait un coup d'œil sur ses notes qui lui servaient juste d'appui pour une date ou pour un nom et, de temps à autre, il lançait son bras vers l'écran pour nous parler des composantes de l'architecture gothique qui étaient visibles à ce moment-là en projection. C'était fascinant² ! Et je me suis dit que c'était ça que j'avais envie de faire, que c'était ça qui m'intéressait. Et j'ai pu – les conditions y étaient tout à fait favorables –, suivre, enfin, accompagner les étudiants d'histoire de l'art en un voyage d'études – nous avons été notamment à Bourges. Alors là, ce fut comme « la conversion de saint Paul », on était vraiment au cœur de quelque chose d'extraordinaire. Grodecki avait à la fois une mémoire prodigieuse, une capacité d'analyse extraordinaire, un don pour captiver son auditoire durant des heures – nous passions des heures dans les églises, personne ne rechignait. Et de retour – cela devait se situer au mois de février –, je décidais de...

4 **D.R.** : Nous étions vers quelle année ?

5 **R.R.** : Là, que je ne dise pas de sottise, nous sommes en 1963. Est-ce que c'est possible ça ? Cela devait être l'année académique 1963-1964. Et je décidais de faire de l'histoire de l'art.

Au fond, la situation administrative des universités était beaucoup plus simple qu'aujourd'hui. En plein milieu de l'année, je pouvais décider de faire une autre licence, car on pouvait très bien passer plusieurs certificats dans l'année. Bref, en cours d'année, j'ai décidé de passer deux certificats et l'année suivante les deux autres. J'ai donc fait ma licence en histoire de l'art aussi vite que j'avais fait une demi-licence en lettres modernes ! J'ai fait des exposés, évidemment à l'époque c'était comme ça. Il fallait faire des exposés, il fallait aussi faire des exposés pendant les voyages, car on voyageait beaucoup, on allait voir les objets. On faisait beaucoup de visites de monuments, souvent avec nos camarades de Fribourg-en-Brigau, où il y avait un professeur très remarquable, qui était Willibald Sauerländer (1924), grand ami de Louis Grodecki, et un assistant, remarquable aussi, qui s'appelait Ernst Adam, qui malheureusement est mort très jeune, un homme ayant très peu publié, mais d'une très grande érudition, qui connaissait toute l'histoire de l'architecture, depuis le haut Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle inclus. Lui aussi avait un grand sens de l'espace, de l'articulation des éléments spatiaux dans une architecture, et de toutes ces questions très discutées à ce moment-là. Tout ce milieu était extrêmement favorable. Au fond, ce qui m'a formé c'est le contact avec ces personnalités, ajoutez à cela que Grodecki m'avait entraîné dans son élan de médiéviste. Mais il y avait d'autres personnalités remarquables aussi à Strasbourg, par exemple Daniel Schlumberger (1904-1972), qui était un grand spécialiste du Proche Orient antique, de ces mondes entre la civilisation orientale, bouddhique même, et la civilisation occidentale. Il y avait encore Pierre Amandry (1912-2006), spécialiste de l'art grec, de la toreutique en particulier. Il y avait Emmanuel Laroche (1914-1991), spécialiste de la civilisation hittite, l'égyptologue Jean Leclant (1920-2011). Bref, il y avait là tout un groupe de personnalités tout à fait importantes et qui m'a beaucoup apporté. Lorsque j'ai terminé ma licence, je me suis tout de suite attelé à un diplôme d'études supérieures (D.E.S.), c'est ainsi que ça s'appelait à l'époque, qui était un peu entre ce que sont aujourd'hui le master et la thèse. On l'exigeait en tout cas en histoire de l'art, où il n'y avait aucun concours d'enseignement. Il fallait faire un mémoire secondaire avec ce diplôme d'études supérieures. Je l'ai soutenu en 1967 avec Grodecki sur l'église-halle Saint-Thomas de Strasbourg et, en secondaire, sur une pyxide paléochrétienne du musée de Darmstadt, avec Daniel Schlumberger. Et je me souviens qu'au mois de juillet, Louis Grodecki vient dans le bureau et me dit : « Mais au fond, qu'est-ce que vous voudriez faire plus tard ? » J'étais totalement pris au dépourvu, je n'avais jamais réfléchi à cette question auparavant, parce qu'au fond je gagnais ma vie, maigrement il est vrai, même si je savais très bien que pion ce n'était pas un métier, mais, pour l'instant ça allait. Après tout, je gagnais ma vie et je faisais de l'histoire de l'art. Alors, je répondis n'importe quoi, ou presque : « Enseigner ». Il me dit : « Eh oui, mais enseigner cela veut dire à l'université, car vous savez qu'on ne peut pas enseigner au lycée. » Et puis, il ajoute cette phrase extraordinaire : « Vous savez moi, contrairement à certains de mes collègues, je ne vais pas vous pousser à faire une agrégation, que ce soit d'histoire ou de lettres, prenez ce temps pour faire de l'histoire de l'art à fond. » Je trouvais cela très bien, mais ce n'était pas tout à fait l'esprit qui dominait à ce moment-là. Il quitte le bureau, et lorsque je le revois au début de septembre, il vient vers moi et me dit : « Voilà, j'ai un poste d'assistant pour vous. » (fig. 1).

Fig. 1. Roland Recht à droite, accompagné de Louis Grodecki à gauche et de Madame Arp-Hagenbach, lors de l'inauguration de l'exposition sur l'œuvre gravé et poétique de Jean Arp, qu'il avait organisée dans une galerie strasbourgeoise en 1967.



- 6 C'est comme ça que se passaient les choses à cette époque-là. C'était tout à fait extraordinaire pour moi, il avait obtenu un poste, il me l'avait réservé et moi je ne m'attendais pas du tout à quitter mon emploi de pion pour être assistant à l'université. À la même époque, Daniel Schlumberger m'avait proposé de l'accompagner comme secrétaire à l'Institut français d'archéologie de Beyrouth, qu'il dirigeait. Je déclinais cette offre qui m'aurait fait entièrement changer de monde, avec regret, car Schlumberger était aussi un savant exceptionnel. Évidemment, assistant, cela restait précaire : il fallait passer une thèse dans un temps donné pour être titularisé, et ensuite il fallait publier. Mais enfin, tout de même, c'était pour moi absolument inespéré. J'ai donc fait ma rentrée, commencé mon enseignement en octobre 1967 et, comme vous le savez, ce fut une année assez redoutable. Elle s'est terminée dans un bizutage général, tout à fait inattendu, et, pour moi, jeune assistant de vingt-six ans – je dois dire que personne ne s'attendait à cela dans l'université à ce moment-là –, une remise en cause fondamentale des institutions, en particulier des institutions académiques. J'ai eu d'ailleurs, à la suite de cette année, un grand moment de doute, non pas tant sur le fait de vouloir quitter l'université, ce n'était pas tellement ça, j'ai eu un doute sur la discipline elle-même. Je pense que je ne devais pas être le seul dans ce cas à penser tout d'un coup qu'au fond à quoi pouvait bien servir l'histoire de l'art³ ? D'ailleurs, ça m'a servi ultérieurement de titre pour un petit livre d'entretiens. Je me posais vraiment cette question, car on parlait tellement de problèmes sociaux, de questions liées à l'utilité sociale d'une figure, quelle qu'elle soit, celle d'un sociologue, celle d'un ethnologue ou celle d'un historien. Avec le recul, je me dis que c'est normal que je me sois posé cette question, car je crois que j'ai toujours été relativement sceptique en pensant qu'il y avait vraiment une – comment appeler ça ? –, presque une sorte de luxe à s'occuper des œuvres d'art, une sorte de luxe, oui, et un privilège énorme

de pouvoir consacrer sa vie à essayer de comprendre les œuvres d'art. C'est ce qui fait que c'est un métier merveilleux, mais, en même temps, que c'est une telle chance que je me suis longtemps demandé si je la méritais.

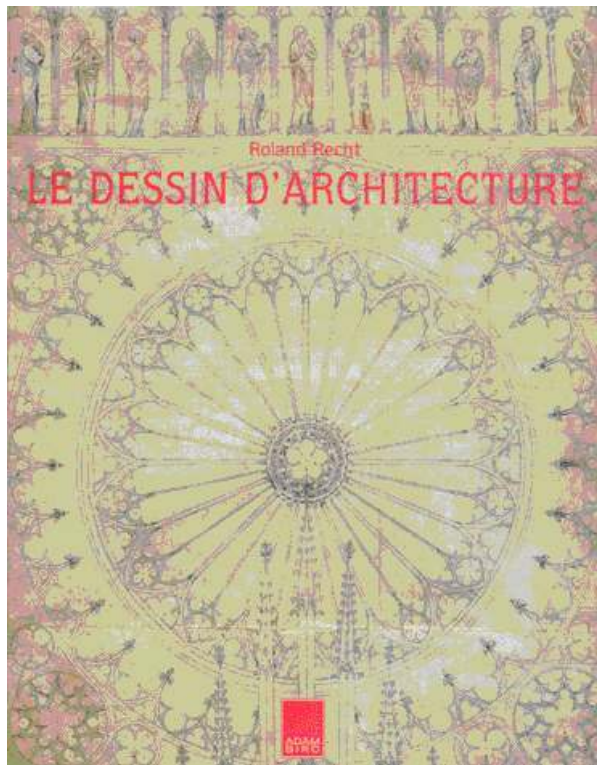
- 7 **D.R.** : Et ce furent aussi des interrogations, je le suppose, sur votre voie vers la thèse de doctorat, dans une conjoncture historique turbulente, pour le moins.
- 8 **R.R.** : Oui, dans les sciences humaines, c'était un bouillonnement. Le structuralisme d'abord, les livres de Michel Foucault (1926-1984), dans ces mêmes années, allaient remuer les historiens.
- 9 Puis, Louis Grodecki a décidé de quitter Strasbourg, la chaire d'Henri Focillon (1881-1943) étant libre à la Sorbonne. Pour lui, il s'agissait presque d'une sorte de devoir filial de l'accepter. Et il m'a proposé de l'accompagner. Je n'ai pas beaucoup réfléchi, et je lui ai dit non. Mon refus d'aller à Paris était motivé par le fait que mes objets de recherche étaient des objets du monde germanique, en particulier rhénan, et que la bibliographie dont j'avais besoin se trouvait à l'université de Strasbourg, à celle de Karlsruhe, à celle de Heidelberg – où j'avais d'ailleurs suivi des cours de philosophie quelques années plus tôt. Je ne voyais pas la nécessité de venir à Paris. Un peu insolemment, je lui ai dit qu'il n'écrirait plus beaucoup à Paris, qu'il ne retrouverait pas un climat aussi favorable qu'à Strasbourg...
- 10 J'ai poursuivi mon travail de recherche en faisant une thèse de 3^e cycle sur l'architecture des monuments gothiques du XIV^e siècle en Alsace, dans l'Empire (fig. 2).

Fig. 2 – Couverture de *L'Alsace gothique de 1300 à 1365 : étude d'architecture religieuse*, Colmar, Alsatia, 1974.



- 11 Dans ces années-là, l'art du XIV^e siècle était considéré de ce côté-ci du Rhin comme nettement moins intéressant que celui du siècle précédent. J'ai soutenu ma thèse en 1972⁴. J'envisageais de continuer en thèse d'État, en m'orientant, d'abord, sur les dessins d'architecture du Moyen Âge⁵ (fig. 3).

Fig. 3 – Couverture, *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995.



- 12 Mais des collègues, aux États-Unis et en Allemagne, s'intéressaient à ces thèmes au même moment. Je préférais donc y renoncer, d'autant que je voyais un autre domaine de recherche pour lequel je n'étais pas du tout préparé, mais qui me fascinait, celui de la sculpture. Et j'ai ainsi commencé mon étude sur Nicolas de Leyde (ca. 1420-1473) et la sculpture rhénane de son temps. J'achevais et soutenais ma thèse d'État en 1978⁶ (fig. 4).

Fig. 4 – *Buste d'homme accoudé*, par Nicolas de Leyde, Strasbourg, v. 1463, grès rouge voltzien ; H. 44 cm, L. 30 cm, P. 34 cm ; Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.



- ¹³ Jusque-là, il s'agissait, de ma part, d'une position très rhénane, que renforçait aussi ma connaissance de la langue allemande. Je m'intéressais aussi, dès ce moment, à l'historiographie de l'histoire de l'art, en général, et médiéval en particulier⁷. Je fus élu professeur à Dijon (1980-1986), à la succession d'Anne Prache (1931-2009), qui partait pour Paris-IV. Or Dijon, et vous le savez bien, est une ville très riche en art et en sculpture, notamment d'époque romane, mais aussi du xv^e siècle avec les œuvres de Claus Sluter – mort à Dijon en 1405, maître d'œuvre à la Chartreuse de Champmol, entre autres, et créateur des sculptures connues sous l'intitulé du *Puits de Moïse*⁸ (fig. 5). J'y rencontrais des étudiants dont les intérêts se portaient aussi beaucoup sur l'historiographie de l'histoire de l'art, et je commençai alors un séminaire sur Aby Warburg (1866-1929), dont les livres n'étaient pas encore traduits en français, ce qui fait que mon séminaire dijonnais devait avoir été, je pense, le seul lieu d'enseignement sur ce sujet dans l'hexagone⁹. J'ai beaucoup apprécié la période de ces six années passées à Dijon, à la fois à cause du riche patrimoine de la Bourgogne, mais aussi parce que les étudiants y étaient très attachants, vraiment motivés pour l'art du Moyen Âge et désireux de voir et d'apprendre.
- ¹⁴ À la fin de l'année 1985, cependant, la Ville de Strasbourg et la Direction des musées de France ont recruté un nouveau directeur des musées et la Ville a pris contact avec moi. Je fus tenté par ses propositions, parce que j'avais toujours été très intéressé par cette Place du Château et son complexe muséal, puis parce que j'avais très envie de tenter une autre expérience, muséale justement, en m'éloignant, même momentanément, de l'enseignement supérieur. Diriger un complexe de huit musées, se charger de la conservation et de la présentation des œuvres, des expositions et de leur conception, conjointement, par la Municipalité et par la Direction des musées de France. Je m'y

présentais et je fus élu. À compter du 1^{er} janvier 1986, et jusqu'en octobre 1993, je pris en charge les activités de muséographie, de conception des expositions, avec toute une équipe autour de moi, dans la fonction de Directeur général des Musées de la ville, pour une Municipalité à l'écoute des projets touchant à l'art et, en particulier, attachée à la création du musée d'Art moderne. En particulier, durant ces années, et cela dès mon arrivée en 1986, j'ai procédé à des confrontations entre l'art « historique » et l'art contemporain : l'exposition « Maintenant », avec un petit groupe d'artistes emmenés par Sarkis, se déployait dans les appartements du XVIII^e siècle du Palais Rohan ; avec l'exposition « Saturne en Europe », le musée médiéval de l'Œuvre Notre-Dame, les appartements du Palais Rohan et le musée des Beaux-Arts se trouvaient de la même façon investis par des artistes comme Giuseppe Penone, Ian Hamilton Finlay, Gerhard Merz ou Claudio Parmiggiani¹⁰.

- 15 Avant que le projet du musée d'Art moderne ne fût définitivement arrêté, j'ai eu beaucoup de doutes sur l'implication véritable et profonde de l'équipe municipale dans la politique muséale. J'ai interrogé le maire, à l'époque Madame Catherine Trautmann – maire de la ville de 1989 à 1997 –, et je n'obtins pas de garanties suffisantes : dès lors, je considérais que je devais quitter les musées, ce qui me fut douloureux, car, je dois le dire, je fus très heureux dans les musées de Strasbourg¹¹. Je retournais donc enseigner à l'université de Strasbourg, comme professeur, puis je m'impliquais dans les différentes charges et responsabilités d'un enseignant-chercheur du supérieur, entre autres, celle de directeur de l'Institut d'histoire de l'art, de directeur de l'École doctorale des Humanités et de président de la Commission des publications (1993-2001). En 2001, je fus élu professeur au Collège de France, qui créa à mon intention une chaire d'Histoire de l'Art européen médiéval et moderne, suivant les vœux des autres professeurs du Collège. Je dois remarquer qu'il était tout de même peu fréquent et très rare que l'on vienne chercher quelqu'un en dehors des deux principaux « viviers » de recrutement que sont l'EHESS et l'université Paris IV-Sorbonne ; et de surcroît un « provincial » ! J'y retrouvais d'autres strasbourgeois, des scientifiques Jean-Marie Lehn (chaire de Chimie des interactions moléculaires), Pierre Chambon (chaire de Génétique moléculaire), et un autre « littéraire », Gérard Fussman (chaire d'Histoire du monde indien).
- 16 Je pris ma retraite en mars 2012 en devenant professeur honoraire. Entre-temps, en 2003, je fus élu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres sur le fauteuil de Francis Salet (1909-2000), et j'y exerce pour l'année civile 2014 les fonctions de président.
- 17 Retiré du Collège de France en 2012, il se trouve que l'université de Strasbourg m'a sollicité, la même année, pour la création d'un Institut d'études avancées, dans le cadre de l'IDEX, pour siéger au Collège des dix professeurs. À mes côtés, des Strasbourgeois du Collège de France y avaient été également sollicités. Il y a dix membres au total, dont sept pour les sciences « dures », trois pour les sciences humaines. Notre tâche est d'attribuer des *fellowships* destinés à des professeurs, à des maîtres de conférences, ou à des chercheurs, sur des domaines d'étude innovants, comme l'on dit : ce sont des bourses qui leur permettent de consacrer tout leur temps à la recherche et ce, pendant un an, voire deux. Ceci fonctionne depuis 2012. Et je suis très content de cette initiative, et de ma participation, car je pense que c'est bien notre rôle de soutenir ces projets et ces travaux de qualité.
- 18 **D.R.** : Nous orientons, à présent, notre discussion vers la question de l'interprétation de l'œuvre d'art et de l'architecture, en même temps donc vers le statut, ou non, de l'histoire de l'art. Et d'abord, commençons par les lectures et la prise en compte de l'autre.

- 19 **R.R.** : Ce qui est important c'est d'avoir la curiosité de lire ce que les anthropologues, les historiens, les sociologues, les philosophes, esthéticiens ou non, écrivent sur l'art et ont à nous apprendre sur les œuvres d'art. Nous les lisons, et nous nous situons par rapport à ces autres disciplines, pour voir où sont les frontières, en ne niant pas les frontières sans quoi il n'y a plus de réflexion propre à chaque discipline et à ce que nous faisons, nous, en tant qu'individus. Cette définition des limites compte parce que, sans elles, il n'y a plus d'histoire de l'art. J'ai été intéressé, essentiellement pour le XIX^e siècle, de voir comment les sciences humaines ont commencé à exister en tant que telles et comment l'histoire de l'art est née, peu à peu, comment aussi des chercheurs ont constitué une « science » tournée vers des objets matériels que sont les œuvres d'art : des historiens ou des praticiens, tel Charles Blanc (1813-1882), tel Eugène Guillaume (1822-1905)¹², tous deux recrutés au Collège de France – le second était un sculpteur – à un moment où la discipline a en France un statut très incertain entre l'histoire, la pratique et la philosophie de l'art. En Allemagne, c'était très différent, même si cela n'avait pas une grande diffusion en France¹³ : la définition humboldtienne de l'université impliquait que l'université divulguât un savoir structuré qui devait à la fois apporter la culture à la société bourgeoise et former des élites. En fait, j'essaie d'expliquer à mes étudiants qu'il faut être à la fois ouvert, mais aussi capable de tracer et de définir les limites de nos propres investigations, que nous devons installer peu à peu entre l'œuvre et nous un dialogue qui est un jeu de questions-réponses qui nous concerne, me concerne profondément. En ce sens, je parlerai d'herméneutique. Et ce dialogue est d'autant plus pertinent que les questions posées à l'œuvre sont personnelles. Il est faux de penser qu'il y a un discours véritablement objectif. Il y a un discours qui ne peut reposer que sur un certain nombre d'intuitions qui s'avèrent relever autant d'une théorie (de l'histoire de l'art) que de l'ordre du sensible. Tout ceci est étroitement lié.
- 20 Je pense, d'autre part, que nous traversons une période de l'histoire de l'art, mais pas seulement, également des sciences humaines, qui est une période de crise, et qu'en période de crise c'est le moment où les disciplines, et avec elles l'histoire de l'art, s'interrogent sur leur bien-fondé, ou interrogent leurs capacités à affronter tel ou tel objet. Cette crise n'est pas conjoncturelle, elle est pratiquement contemporaine de la naissance des sciences humaines, à partir du moment où Wilhelm Dilthey (1833-1911) a parlé de *Geisteswissenschaft*, il a ainsi mis en place en même temps tous les éléments de remise en cause des paradigmes des sciences de l'esprit. À partir du moment où les choses paraissent figées par tout un appareil théorique, nous devons nous interroger sur ce que ces choses ont de fragile, ce que ces appareils théoriques ont de fragile. Il n'y a pas d'appareil théorique entièrement satisfaisant sur une longue période, car il s'avère toujours assez vite un peu fissuré.
- 21 **D.R.** : La crise est révélatrice de ce moment de rupture et entraîne en même temps des réponses, et ces réponses elles-mêmes sont proposées par des sciences pensées, ensuite, comme des sciences humaines, puis humaines et sociales, et en même temps c'était aussi bien révélateur de ces moments de failles que vous signalez.
- 22 **R.R.** : C'est évidemment difficile à expliquer aux étudiants qui ont, comme aujourd'hui, un enseignement que je considère, et je le déplore, être très structuré et rythmé par un calendrier de réponses comme on attend des réponses dans un test physiologique. Il faut constamment remettre des copies, être évalué et c'en est bien fini de l'extraordinaire liberté de l'étudiant que nous avions dans les années 1960 et qui, je le pense, s'est irrémédiablement perdue.

- 23 **D.R.** : Irrémédiablement perdue.
- 24 **R.R.** : Irrémédiablement perdue, oui¹⁴. À partir du moment où l'on ne peut pas se dire quand on est un étudiant en histoire de l'art, « tiens c'est un texte intéressant, je vais voir qui est cet Hippolyte Taine (1828-1893), ce Pierre Francastel (1900-1970) », – Francastel que tout le monde connaît maintenant – « je vais lire ». Non, on ne peut lire que des choses qui entrent dans une finalité que nous impose à tous, y compris aux enseignants, – ce n'est pas à vous que je vais l'apprendre –, la *doxa*, la « grande doctrine », et ça, c'est regrettable. De ce point de vue, nous sommes entrés aussi dans une phase qui est, hélas !, irréversible, et où ce genre de propos, ce genre d'incitation à une ouverture, une compréhension, une tolérance envers les autres disciplines, et envers l'autre tout simplement, avec en même temps un esprit critique, n'est plus guère possible. Comment les étudiants ont-ils cette liberté, même en master par exemple, comment peuvent-ils l'avoir ? Les plus brillants oui, mais ils vont devenir très rares, extrêmement rares. Et les autres ?
- 25 **D.R.** : Or, ceci est paradoxal parce qu'à nos époques, nous ne disposons pas des textes de ces auteurs dont nous parlons, par exemple, et que nous devons nous reporter aussi aux textes en langue originale, pour Aby Warburg comme pour d'autres, ce qui était loin d'être évident, il faut le souligner, alors qu'à présent des traductions très bonnes existent et que les étudiants ne lisent pas et qui s'adressent, traductions ou préfaces excellentes, vous le savez bien, aux collègues.
- 26 **R.R.** : C'est terrifiant, oui.
- 27 **D.R.** : Pour revenir à une expression que vous utilisez très souvent, celle de « genre historial », c'est-à-dire au fond l'histoire qui va être constituée comme un genre avec aussi tous ses enjeux sociaux très importants, vous y insistez souvent¹⁵, le modèle d'approche qui fut celui, d'abord, de Giorgio Vasari (1511-1574) qui s'est développé comme une histoire à partir des biographies d'artistes avec tous ses canons normatifs, à prendre en compte, bien sûr, le classicisme étant l'apogée de ce genre de regard, ensuite une histoire plus historienne, celle de tous les chroniqueurs dans les cités italiennes, à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle, qui voulaient comprendre la communauté dans laquelle les œuvres s'inséraient pour mieux les faire-valoir auprès de leurs concitoyens. Ce genre historial, qui pourrait suivre la rhétorique du « bien commun » dans les communes urbaines, s'accompagnait d'un art situé du double point de vue historique et social. Aujourd'hui, qu'est-ce que ceci pourrait donner pour l'écriture de l'histoire de l'art ?
- 28 **R.R.** : Pour l'art du passé, vous voulez dire ?
- 29 **D.R.** : Oui, pour les périodes anciennes.
- 30 **R.R.** : Vous dites, je ne sais pas si c'est malicieux, « cela pourrait donner » ? (rires) Oui, parce que ce n'est pas évident toujours. Qui répond à une telle question, de nos jours ? Je vais essayer de donner quelques éléments de réflexion par rapport à votre question.
- 31 Quand un historien se penche sur le passé il a à traiter seulement des fragments dont il détient des témoignages qui sont eux-mêmes de nature différente – témoignage oral, écrit, chronique, reprise d'une chronique ancienne, ou bien d'autres traces documentaires encore. Il y a différents niveaux dans la reprise de ces informations, dont il va tenter de tirer parti, en fonction de son intelligence de l'événement ou en fonction de la période dont il veut traiter.

- 32 L'historien de l'art est dans une position très différente : bien sûr, il dispose de documents – textes, chroniques, listes, dans des legs par exemple, objets répertoriés, toutes sortes de choses à sa disposition –, mais si son objet est encore existant, quelle que soit sa date, son existence même modifie le point de vue qu'il peut en avoir. C'est comme si l'historien, qui dispose de toutes les sources dont j'ai parlé, l'historien de la Révolution française, entre autres, avait brusquement devant lui Saint-Just ou Robespierre. Il a tout à coup du réel : un réel qui parle, qui va être un interlocuteur, un partenaire dans la discussion, qui va lui apporter d'autres sources, le contredire par exemple. Pour faire comprendre que l'œuvre d'art, à condition que nous la traquions, peut nous apporter énormément, sur nous-mêmes, ou sur notre façon de l'interroger : est-ce que nous lui avons posé les bonnes questions, est-ce qu'il y a bien là un lieu pour établir une herméneutique qui soit à elle-même sa propre critique, une sorte d'herméneutique de l'herméneutique ? Tout ceci me paraît être indispensable devant une œuvre d'art car on se heurte à du concret, à du réel qui vient de loin, en gros sous cette forme. Je peux l'accepter, ou à peu près, cela peut être discuté, au moment où elle est sortie de l'atelier du peintre ou du sculpteur. On peut l'appréhender telle qu'elle est sortie de l'atelier du peintre. Nous sommes donc dans une position de relation matérielle directe, physique, avec l'auteur. C'est un court-circuit, une immédiateté qui est, un énorme abîme, quelque chose qu'on ne pourra jamais combler. On n'est jamais dans l'intimité ni de l'œuvre, ni de l'auteur, pourtant l'œuvre est là. On peut la toucher, c'est le même châssis, c'est la même toile, ce sont les mêmes pigments qui ont servi à faire les couleurs, parfois c'est le même cadre, voilà on est dans le contact sensible, direct, avec l'œuvre. Je crois qu'il y a là quelque chose de totalement vivant, de déroutant comme la vie, cela nous donne un énorme privilège, et nous met en même temps dans une position terriblement inconfortable.
- 33 **D.R. :** De l'organique, en somme. Est-ce que vous diriez que c'est peut-être cela la « spécificité » de l'histoire de l'art, y compris, d'ailleurs, si on l'inclut dans le champ des sciences humaines, parmi ces autres sciences humaines, la philosophie, l'histoire, la sociologie, la psychanalyse aussi ?
- 34 **R.R. :** Oui, tout à fait, vous avez raison, et je dirais que c'est cela qui nous est propre et qui n'est jamais le cas avec une autre approche justement parmi toutes celles que vous venez de mentionner. Cette question-là est une question épistémologique propre à l'histoire de l'art.
- 35 **D.R. :** Une question épistémologique, dites-vous ?
- 36 **R.R. :** Épistémologique, oui, propre à l'histoire de l'art : le questionnement qu'elle ouvre ne trouvera jamais de réponse satisfaisante pour tout le monde. C'est ça le vrai problème, et c'est ça qui nous fait revenir aux œuvres, et toujours à la limite aux mêmes œuvres, sans jamais trouver les réponses. En même temps, c'est le questionnement infini qui fait que l'œuvre d'art a un sens et qui fait que notre propre activité cognitive a un sens, sans quoi, à l'extrême, je pourrais dresser une sorte de procès-verbal : cette œuvre a été peinte en telle année par tel artiste – et que savons-nous de plus alors ? Rien sur ce fragment matériel de vie qui nous est envoyé depuis la nuit des temps et qui nous parle de quelque chose qui n'a pas de date et pas d'auteur. Ce qui est également intéressant, c'est d'essayer de comprendre ce qui s'est passé à partir du moment où l'œuvre est sortie de l'atelier, mieux encore ce qui s'est passé avant, mais là nous entrons dans beaucoup de spéculations et c'est là où, parfois, il y a des intuitions qui nous viennent d'autres disciplines. Mais tout cela doit, au prix d'un effort considérable, être *nommé* – c'est mon nominalisme, voyez-vous ! Je crois que c'est là le point essentiel quand on essaie de voir

en quoi nous sommes ce que nous faisons, en tant qu'historiens de l'art. Et nous revenons au même problème.

- 37 Cette expression « historiens de l'art » est mauvaise, cela nous joue des tours depuis toujours, et c'est pour cela que les Allemands, il est vrai, ont été plus avisés que nous, en parlant de la *Kunstwissenschaft*, et l'on sait bien que la *Kunstwissenschaft* et la *Kunstgeschichte* ce n'est pas tout à fait la même chose. Il n'y a pas en Allemagne un seul historien de l'art qui vous dira, aujourd'hui, qu'il fait de la *Kunstgeschichte* seulement, évidemment, cela va de soi, (rires) et j'allais dire fort heureusement ! On ne peut pas parler de « science de l'art », on est dans une discipline qui est indéfinie. Je me souviens avoir eu sur ce point une discussion très intéressante avec Pierre Bourdieu (1930-2002), au moment de mes visites en vue de mon élection au Collège de France. Nous avons passé une heure et demie à parler, et moi qui m'attendais à ce que Pierre Bourdieu fût quelqu'un d'un peu dogmatique vis-à-vis de l'histoire de l'art, pas du tout, c'était magnifique, on a parlé avec une totale liberté chacun, je crois¹⁶. Il m'a dit comment il voyait l'art, il m'a parlé beaucoup de la manière dont il voyait Manet, son cours qu'il préparait alors, et il me disait qu'au fond l'histoire de l'art était, peut-être, de toutes les sciences humaines, la plus *intuitive*¹⁷. Alors évidemment, on peut prendre cela pour un truisme – toutes les sciences, exactes ou humaines, reposent sur des intuitions – ou pour une critique extrêmement négative adressée à l'histoire de l'art, mais je crois que ça ne l'était pas. C'était plutôt une façon de considérer que, s'il y avait un domaine où le subjectif était à même d'apporter des possibilités de lire les œuvres autrement, c'était bien dans le champ de l'histoire de l'art¹⁸.
- 38 **D.R.** : Je crois que c'est aussi en fonction de cela que Pierre Bourdieu a émis des critiques contre l'approche d'Erwin Panofsky (1892-1968), qui semblait très construite, au premier abord, sur plusieurs niveaux, que cela fonctionne ou non – en général cela ne fonctionne pas, mais bon ! Je crois que c'est en fonction de cela, précisément, parce que, du coup, était évacuée toute intuition. De même, dans les démarches des chercheurs du Warburg Institute, d'où l'intuition était complètement gommée, remplacée par d'autres modes d'être à l'œuvre d'art.
- 39 **R.R.** : Dans un premier temps, Pierre Bourdieu a été séduit par le *Suger* (1946) d'Erwin Panofsky et les mises en rapport avec la pensée scolastique, *Architecture gothique et pensée scolastique* (1948 ; 1951, publié en volume), à cause de l'*habitus*, parce que le sociologue qu'il était voyait là un exemple magnifique d'analyse d'un moment de l'histoire où, si l'on prenait, par exemple, la *Somme* de saint Thomas et la cathédrale gothique, on avait une explication : l'une pouvait éclairer l'autre, d'une certaine manière. Et donc on comprenait toute l'époque par ces mises en rapport. C'est ce qui l'a séduit quand il a publié le livre aux éditions de Minuit, en traduction française, l'un des tout premiers textes de Panofsky à l'être, et postfacé (32 pages), en 1967. Mais, par la suite, je crois qu'il est beaucoup revenu là-dessus, et je pense avec raison, parce que c'est l'un des livres les plus contestables de Panofsky aujourd'hui, je ne sais pas ce que vous en pensez vous, mais...
- 40 **D.R.** : Tout à fait, c'est pour cela que je le cite. Pierre Bourdieu est revenu là-dessus en le mettant à distance de ses propres interrogations sur l'art. Ce que vous dites de l'intuition, je pense, permet de rendre compte, aussi, de cette prise de distance de Bourdieu par rapport à l'analyse de Panofsky. Et ceci, d'autant plus facilement qu'il a évolué beaucoup plus vers d'autres types d'approches, je pense à celle de Michael Baxandall (1933-2008), et à ses travaux sur *L'œil du Quattrocento* (1972 ; traduit en français en 1985), dont la traduction d'un chapitre est parue dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*,

précédée par un texte qu'il avait signé avec Yvette Delsaut et intitulé « Pour une sociologie de la perception »¹⁹. Il voyait dans celle-ci un cas particulier de la logique mise en action par le sens pratique : il y revint, par ailleurs, dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992).

41 **R.R.** : Oui, oui.

42 **D.R.** : Nous pouvons poursuivre par une question sur la notion de « style » après ce que vous avez dégagé des approches autour de l'*habitus* par Bourdieu et, aussi, après ce que vous dites de la spécificité de l'histoire de l'art et du propre de l'historien de l'art. Vous avez aussi une approche du style qui est tout à fait personnelle, et qui suit un peu cette épistémologie, que vous rappelez et sur laquelle vous revenez souvent²⁰.

43 **R.R.** : Oui, il faudrait peut-être d'abord rappeler que le formalisme a été presque le seul moyen par lequel l'histoire de l'art s'est affirmée pendant toute la première moitié du xx^e siècle, en tout cas en Allemagne. La plupart des historiens de l'art étaient des formalistes, c'est-à-dire qu'ils considéraient, et je crois en grande partie avec raison, que ce qui nous permet d'approcher l'œuvre d'art, d'en ébaucher une histoire et une typologie, c'est le style, c'est-à-dire un ensemble de caractères formels qui doivent être étudiés, décrits et formulés, car tout est dans ce passage au langage. En France, ce n'a pas été tout à fait pareil : le début du formalisme, c'est Focillon (1881-1943), mais il y a eu, avant et à côté de Focillon, Émile Mâle (1862-1954), avec une approche tout à fait différente, qui, elle, a ses racines dans la grande tradition iconographique du xix^e siècle français²¹. C'est quelque chose d'important. Je dirai que ma propre formation, mes lectures, mes intérêts aussi, très longtemps, notamment pour l'étude de l'architecture gothique et pour la sculpture rhénane de la fin du Moyen Âge, mon approche aussi, étaient formalistes. À un moment donné, j'ai mesuré combien il pouvait y avoir de niveaux différents de formalisme – là, je ne parle pas de niveaux d'excellence, je parle simplement de niveaux d'approches formalistes – et, en particulier, ce qui me frappait quand on lit les grands textes formalistes de la première moitié du xx^e siècle, je pense à Wilhelm Vöge (1868-1952)²², mais plus tard également à Wilhelm Pinder (1878-1947) ou à d'autres, ou même à Willibald Sauerländer (1924), c'est souvent une approche qui laisse les détails dans l'ombre, une approche qui retient de chaque objet un certain nombre de traits de caractères formels essentiellement dans le but de définir un style. Toute la démarche est structurée par cette fin. Et qu'est-ce qu'un style ? C'est un autographe : on n' imagine pas vraiment, en 1920, en 1940, en 1960, une œuvre collective. On ne voit les choses que dans la perspective de l'autographe, de la singularité d'une personnalité qui se cacherait derrière chaque œuvre, l'obsession du nom propre : cela commence avec Vöge, et cela se poursuit, en gros, jusqu'à Sauerländer. En réalité, il me semble qu'il y a là une erreur d'ordre elle aussi épistémologique que j'ai commise comme tous les formalistes, à un moment donné, de croire qu'il fallait aller à la poursuite du style d'une œuvre, mais sans s'apercevoir que cet a priori faisait converger tous les éléments formels analysés vers une sorte d'*acmé*, vers une construction idéale qui existe sans doute seulement dans l'esprit de l'analyste. Mais si l'on regarde autrement les œuvres qui ont été analysées sous cet angle, par exemple une sculpture du xiii^e siècle, et que, tout à coup, on commence à regarder le visage, comment il est traité, qu'est-ce qui caractérise ce drapé, comment sont façonnés les accessoires (fig. 5), les ceinturons, les boutons du vêtement, les sangles des chausses, quand on commence à regarder les choses comme ça, sans a priori, c'est-à-dire sans penser toujours à cette figure totalisatrice, qui serait l'auteur du style de cette œuvre, on est amené parfois à faire éclater l'objet en petites unités.

Fig. 5 – Le *Prophète Isaïe*, par Claus Sluter, Dijon, ancienne Chartreuse de Champmol, *Puits de Moïse* : détail des « accessoires » sculptés sur la figure.



- 44 Alors, on peut franchir un pas, dire que c'est une œuvre collective : il y avait un spécialiste qui traitait de tous les accessoires ; il y en avait un autre qui faisait les drapés, un troisième qui faisait les physionomies. Ou simplement, que chacun des éléments peut relever d'un modèle différent. C'est peut-être un peu facile, mais pourquoi pas, on peut arriver à cet extrême. On peut aussi se dire, mais non, c'est comme ça que je peux dégager le style d'une œuvre en voyant que certains aspects sont très nettement archaïsants, que par exemple ce drapé relève d'une attitude rétrospective, parce que ce type de drapé on le faisait une génération plus tôt, voire deux générations plus tôt, alors que ce type de visage, dans le traitement de l'œil, des sourcils, de la bouche, des oreilles, c'est tout à fait nouveau, il n'y a pas d'antécédents. Accepter ces singularités de cette façon, c'est les considérer comme des simultanités, et non pas forcément une unité. C'est ce que je disais un peu dans la *Leçon inaugurale*, sans entrer dans les détails, comme je viens de le faire, c'est une sorte de microanalyse du style, comme si on parlait d'un côté de la totalité qui est déjà englobante, qui a déjà un nom, le style de tel artiste, le Maître de Naumburg (documenté au milieu du XIII^e siècle) (fig. 6), que sais-je encore, ou si, au contraire, on parlait de chaque élément en essayant d'en préserver les caractères contradictoires, voire contrariants pour l'esprit et la méthode de l'analyse.

Fig. 6 – *Ute de Ballenstedt*, par le Maître de Naumburg, cathédrale, chœur occidental.



45 Je crois qu'il y a aujourd'hui une prise de conscience de la plupart des historiens de l'art qui travaillent sur ces objets. C'est très important d'avancer ainsi dans un pays qui reste malgré tout, et quoi qu'on en dise, imprégné de « focillonnisme »²³. C'était un homme admirable, un savant extraordinaire, une sorte de visionnaire de l'histoire de l'art, mais son formalisme était tout de même extrêmement pernicieux. C'est Meyer Schapiro (1904-1996) qui en a fait la critique la plus terrible, et je crois qu'il n'avait pas tort : je simplifie les propos de Schapiro, mais je n'en transforme pas l'esprit, en disant que Focillon aussi bien que Baltrusaitis (1903-1988), qui était un historien de l'art qui allait beaucoup trop loin sur cette voie, étaient des historiens de l'art qui voyaient les formes un peu à la manière dont un philosophe de la *Gestalt* voyait les formes : pour eux, toujours, il y avait une grille de lecture qu'on pouvait superposer aux objets²⁴. Et cette grille de lecture, elle devient caricaturale chez Baltrusaitis, quand il dessine des motifs ornementaux, des chapiteaux, il les défigure tous systématiquement, ne serait-ce que par le dessin qui appauvrit le motif. En France, nous avons des médiévistes qui envisagent peu à peu l'histoire de l'art, pardon l'histoire des formes, différemment. Bien sûr, il y a les grands iconographes, dont vous êtes, mais vous faites forcément de l'histoire des formes aussi...

46 **D.R.** : Oui, bien sûr.

47 **R.R.** : Mais c'est une autre construction qui est plus conforme à ce que je pense être la vraie approche de l'œuvre d'art²⁵. Voilà pour le style.

48 **D.R.** : Bien, comment situer l'intérêt de l'étude sur l'architecture gothique, pour vous, par rapport à cette conception du style ?

49 **R.R.** : Oui, oui, il y a l'architecture gothique...

- 50 **D.R.** : Oui, c'est un très bel exemple. Il y a *Le croire et le voir*, votre très grand livre (1999), un livre repère, il y a aussi tout ce que vous avez écrit par ailleurs, un certain nombre de textes, d'articles majeurs, dirigé un catalogue d'exposition et participé à de nombreux autres²⁶ et vous dites, notamment dans la *Leçon inaugurale*, où vous l'avez rappelé, que c'est pour vous le meilleur exemple de cette conception du style, parce que l'architecture gothique, c'est au fond une rupture, pour une première fois dans l'histoire, avec certaines conceptions héritées de l'architecture classique. Le « gothique » est un objet « heuristique », écrivez-vous, dont on doit approfondir l'historiographie²⁷.
- 51 **R.R.** : Oui, je crois, en effet, que là on assiste à une innovation réelle, comme on en voit peu dans l'histoire de l'art (fig. 7).

Fig. 7 – Vue de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg.



- 52 L'architecture romane est encore en grande partie explicable, interprétable, à partir de toute une généalogie qui remonte à l'architecture paléochrétienne, donc aussi romaine, alors que le gothique représente une rupture radicale avec ce qui a précédé. Il y a des éléments qui se sont peu à peu mis en place et qui ont transformé ce qui existait déjà dans le long terme : simplement, je pense au système de couverture qui a induit un autre traitement des supports, par exemple. On a alors envisagé, peut-être, de faire des ouvertures plus grandes, et ainsi de suite. Voilà comment on peut imaginer les choses, « si l'histoire de l'architecture gothique m'était contée » (rires).
- 53 Mais ce qui est important ce n'est pas tellement que ça se soit passé dans cet ordre, ou pas. Ce qui est important, c'est de voir comment, au fur et à mesure, tous les éléments constitutifs du bâtiment sont formés, reformulés, redéfinis... Je me suis toujours beaucoup intéressé aux profils des ogives, des arcs-doubleaux, des encadrements de fenêtres, des supports (fig. 8).

Fig. 8 – Coupe en élévation de la cathédrale de Strasbourg.



- 54 On pourrait écrire une histoire de l'architecture à partir de l'histoire du profil. Ce qui est frappant c'est de voir à quel point ce profil accompagne le développement de l'architecture. À partir du moment où les architectes ont acquis cette extraordinaire liberté d'aborder le profil dans une multiplicité de possibles formels, du coup ils ont gagné une liberté énorme dans le traitement même de la structure. Je crois que ce n'est pas toujours la structure qui est à la base de toute réflexion. On innove aussi dans des formes, dans des microformes, des objets qui paraissent très secondaires, qui paraissent être les éléments conclusifs de tout un processus ; ces éléments, sans aucun doute, ont frappé l'attention du maître d'œuvre, par leur simplicité, par leur beauté ou par leur rationalité, que sais-je, ils sont devenus le levier qui leur a permis de continuer la pensée de l'édifice, le levier de la genèse de l'édifice.
- 55 Après, ce qui fait partie de l'histoire de l'architecture gothique, c'est sa réception critique, c'est de voir combien cette architecture qui rompait avec la tradition classique a été méprisée pendant pas mal de siècles tout de même, parce qu'elle avait trop rompu avec l'architecture classique. Néanmoins, Claude Perrault (1613-1688) déjà, avec la colonnade du Louvre, pensait aux colonnes gothiques quand il commentait Vitruve ; ensuite, les architectes du XVIII^e siècle, bien sûr, les Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), et d'autres pour lesquels l'architecture gothique est une solution structurelle, pas formelle. Ils extraient de l'architecture gothique ce que j'appelle toujours le « Meccano », c'est-à-dire l'assemblage d'un squelette. Et il y a eu, après, le XIX^e siècle qui a fait encore autre chose de la cathédrale gothique, moins un modèle constructif qu'un objet mythique, qui en a fait une étrange combinaison entre la hutte primitive et l'idée d'une architecture organiciste, car seule une architecture naturelle pouvait expliquer le génie de ces structures²⁸. Nous sommes dans une suite d'interprétations qui montrent, à l'évidence, la grande richesse de cette architecture jusqu'à ceux qui l'ont détestée – Le Corbusier (1887-1965) détestait le gothique, et nous voyons bien pourquoi par rapport à ce qu'il a pu théoriser : c'était impensable une architecture, j'allais dire, presque aussi « gratuite », par rapport à la « maison habitée » qui le hantait, évidemment.
- 56 On pourrait continuer, voir combien il y a eu une recherche de cohérence, qui a dû être progressive entre l'architecture, comme réceptacle, et la sculpture, comment celle-ci s'est

installée peu à peu dans les creux de l'édifice, dans les archivoltes et dans les piédroits, comment l'architecture revient cette fois sous une forme miniaturisée dans ces mêmes éléments, sur les socles et sur les piédestaux. Encore une fois, il y a ce tissage matériel et formel qui fait qu'une modénature gothique et le drapé gothique, à une époque donnée, ont une cohérence, se prolongent d'une certaine façon. Évidemment, il n'y a nulle idée de programme derrière tout cela.

57 **D.R.** : Le programme « vieille tarte à la crème » (rires).

58 **R.R.** : Mais, il y avait là une sorte d'émulation réciproque entre les uns et les autres, et toujours, il ne faut pas l'oublier, le fait que les procédures de travail en usage sur les chantiers faisaient que les gens étaient en étroit accord les uns avec les autres. Donc, les innovations techniques pouvaient susciter des innovations théoriques, et pas forcément l'inverse²⁹.

59 **D.R.** : Oui, et l'idée aussi que, peut-être à partir de cette conception de l'architecture, qui est moins une structure qu'une possibilité d'invention formelle en même temps, très pittoresque parfois, à partir de ces petits détails comme vous l'avez dit, l'ouverture, toujours, d'une mise en évidence de la fonction de tel ou tel de ces éléments.

60 **R.R.** : Oui, oui.

61 **D.R.** : Un très grand fonctionnalisme.

62 **R.R.** : Oui, absolument. C'est cela la raison aussi qui a fait que beaucoup d'architectes du ^{xx}e siècle, ils n'ont pas tous eu l'attitude d'un Le Corbusier, ont beaucoup appris – je pense au jeune Mies van der Rohe (1886-1969) qui connaissait le chœur d'Aix-la-Chapelle, un chœur du ^{xiv}e siècle, pour lui une révélation, puisqu'il s'agit de ces murs rideaux extraordinaires copiés sans doute sur la Sainte-Chapelle de Paris. Il y a donc toute une tradition d'architectes fonctionnalistes qui ont su regarder l'architecture gothique avec ces yeux. C'est très important. Quand on regarde attentivement une construction gothique du ^{xiii}e ou du ^{xiv}e siècle, et qu'on peut lire depuis le sol jusqu'au sommet de la clef de voûte centrale, une parfaite cohérence des éléments constitutifs. Tout ceci est d'une rationalité et, en même temps, d'une beauté formelle absolue, parce que le terme de rationalité pourrait paraître anachronique, mais pas du tout, c'est, si vous voulez, une façon de traiter l'édifice comme une pensée, effectivement, une pensée qui est faite de matière.

63 **D.R.** : Oui, on est un peu proche là d'*Art et technique aux ^{xix}e et ^{xx}e siècles* (1956) de Pierre Francastel.

64 **R.R.** : En effet, c'est peut-être un livre qu'on ne connaît pas...

65 **D.R.** : Pas assez.

66 **R.R.** : Pas assez, oui. C'est un livre où il a développé – et c'est peut-être le livre que je préfère de Francastel –, des idées très justes, pas polémiques, voilà (sourire), pour moi c'est une vision juste des choses que je partage volontiers pour parler d'une œuvre comme celle-ci. De la même manière, on peut analyser comme cela des architectures de ce siècle.

67 **D.R.** : Là, par toutes ces implications dans la société du ^{xviii}e siècle, du ^{xix}e siècle, mais aussi du ^{xx}e siècle, et encore aujourd'hui dans les premières décennies du ^{xxi}e siècle, l'architecture gothique ouvre très largement sur une problématique du social, de la vie en groupe, en communauté. Comment, d'ailleurs, situez-vous toutes vos approches par rapport aussi à l'art de toutes ces communautés, par rapport aux arts et aux installations

d'art contemporain ? Je pense à toute votre activité de critique de l'art contemporain. Vous avez repris un certain nombre de vos textes dans *Point de fuite* (2009) et qui sont aussi de remarquables analyses et études de ces artistes contemporains³⁰.

68 **R.R.** : Alors, justement là, il y a peut-être une chose qui est intéressante, ou qui me paraît intéressante, c'est que ce sont deux domaines très différents. Parce qu'une personne les pratique, on a le sentiment qu'il y a une cohérence. En fait, non, ce n'est pas comme ça ! Je me suis rendu compte que c'était très difficile pour moi d'écrire un texte sur un artiste contemporain juste au moment où je termine un texte sur le XIV^e ou sur le XV^e siècle. C'était quasiment impossible. Il fallait une sorte de cure intermédiaire, peut-être simplement du repos, peut-être de la rêvasserie, peut-être je ne sais quoi, mais, dans tous les cas, il fallait un passage, sinon ce n'est pas possible. Et quand j'écris quelque chose sur l'art contemporain, je suis dans une disposition d'esprit totalement différente de celle où je suis quand j'écris sur l'art du passé.

69 **D.R.** : C'est très intéressant ce que vous dites.

70 **R.R.** : Oui, c'est une espèce de schizophrénie (rires).

71 **D.R.** : Vous ne parvenez pas à enchaîner comme cela quand vous écrivez sur les trois styles, par exemple, de la sculpture gothique, dans un très bel article dont vous avez repris la matière dans *Le croire et le voir*.

72 **R.R.** : Non, je ne peux pas.

73 **D.R.** : C'est absolument remarquable ! Et puis après...

74 **R.R.** : Non, je ne peux pas du tout parce que, je ne sais même pas dire pourquoi, j'ai l'impression que les outils conceptuels, puisque forcément nous utilisons des outils conceptuels quand nous travaillons, ne sont pas les mêmes. Ou plutôt, ce n'est pas qu'ils ne soient pas les mêmes, c'est que ces outils ne peuvent pas être utilisés de la même façon. Voilà, je dirais plutôt ça. C'est comme si on maniait les outils différemment. Pourquoi, encore une fois ? Parce qu'il demeure une grande incertitude quant à l'art contemporain qui m'intéresse : une incertitude qui est dans la définition même de l'art contemporain. Écrire sur un artiste vivant, c'est écrire sur quelqu'un en devenir. Il peut demain, ou dans deux mois, ou dans six ans, faire une œuvre complètement différente de ce qu'il est en train de faire, ou en tout cas, peut-être pas complètement différente, mais qui nous décevra. Ça peut être quelque chose, je ne citerai pas de nom, mais je connais des artistes dont l'évolution ultérieure m'a beaucoup déçu, et j'avais pourtant écrit sur eux. Et on est donc toujours dans cette position, c'est-à-dire, on est toujours en train de se demander, du coup, si ce qu'on écrit a de la pertinence, parce qu'une analyse fige tout de même les choses, quelles qu'elles soient. Alors si je fige ce que je pense de la sculpture de Nicolas de Leyde au XV^e siècle, ce n'est pas que ce soit moins grave mais c'est, en tenant compte, justement, de l'historiographie, si vous voulez, de tout ce qui peut être ou a pu être dit, de tous les changements de points de vue successifs, entre autres. Là, pas du tout, je ne suis pas dans cette position pour un artiste d'aujourd'hui. C'est une position dangereuse, une position inconfortable, et c'est ça qui est passionnant : c'est-à-dire, il y a un risque, le risque de se tromper, le risque de faire naufrage (avec l'artiste ?).

75 Et alors, vous allez me dire, mais s'il y a un risque, si vous vous sentez si mal à l'aise pourquoi le faites-vous ? En effet, vous pouvez me poser la question, je peux me la poser, mais je crois que c'est ça qui est en même temps passionnant. Quand je disais, tout à l'heure, que le paradoxe de notre travail commence au moment où l'œuvre sort de l'atelier, que ce soit celui d'un artiste du XV^e ou du XVIII^e siècle, là c'est encore plus

compliqué, parce que l'œuvre sort de l'atelier, mais vient tout juste d'en sortir. C'est quelque chose qui est d'une actualité totale, ça nous est contemporain. Or, rien n'est plus difficile que d'appréhender le contemporain, d'appréhender le présent. Ou je l'appréhende et il est déjà passé, ou alors j'anticipe, mais le vrai présent, celui des hommes, des œuvres qui sont en train de s'accomplir, il est extrêmement difficile à saisir. On peut dire impossible. Nous sommes toujours dans une position d'historien, mais de l'historien qui serait en même temps obligé de tenir compte d'un futur qui aura forcément lieu et sur lequel nous n'avons aucune certitude, ni aucune prise. C'est cela qui, je le pense, même si ce n'est sûrement pas la seule raison, qui rend les choses très difficiles, quand on a l'habitude de travailler sur l'art du passé et quand on a l'ambition d'avoir une attitude un peu présente à l'œuvre d'art d'aujourd'hui. Je me rends compte alors que, par exemple, pour écrire sur l'art contemporain, je recours à des lectures auxquelles je n'ai jamais recours pour les arts du passé. Je pense à l'anthropologue James George Frazer (1854-1941), par exemple, dont j'ai utilisé certains concepts dans l'approche de l'art contemporain³¹, tandis que je ne l'ai jamais fait – j'aurais peut-être dû, mais enfin cela ne s'est pas présenté ! : l'œuvre des artistes que j'ai étudiés dans le passé n'a pas sollicité, de ma part, ce type de lectures, ni ce type de connaissance.

- 76 **D.R.** : Et est-ce que le fait d'écrire sur des artistes comme Sarkis (1938), Penone (1947) (fig. 9) et d'autres encore, ou des metteurs en scène comme Peter Greenaway ou Jean-Luc Godard (1930)³², ensuite quand vous revenez à des sculptures du XIII^e ou du XIV^e siècle, à ces Belles Madones des années 1400³³, est-ce que ça vous fait les voir de manière différente ?

Fig. 9 – *Arbre*, par Giuseppe Penone, moulage en bronze de la main de l'artiste, Alpes-Maritimes, 1968.



- 77 **R.R.** : Alors, est-ce que ça me fait les voir de manière différente ? (silence) Oui. Je dirai que c'est peut-être moins l'œuvre singulière, « LA » Belle Madone de Poznan ou de Bohême (Prague) (fig. 10), que l'art du Moyen Âge dans son ensemble.

Fig. 10 – *Vierge à l'enfant*, « Belle Madone », bois de tilleul, Bohême, Prague, fin du XIV^e siècle, sculpture polychromée et dorée, H. 69 cm ; couronne d'une date postérieure.



78 Tout à coup, je suis davantage tenté de voir dans ce passé un « art », je le dirais ainsi, et de voir davantage ce par quoi nous sollicite l'art du passé. Le parcours dans l'art contemporain me sollicite, celui dans l'art du passé aussi, pour lequel j'aurais tendance à revenir sur cette question de la forme et du style, ce que je ne ferais pas pour l'art du XXI^e siècle, vous voyez. Par exemple, une chose me paraît très importante : je pense qu'il faut constamment repenser les catégories quand nous travaillons sur le passé, parce qu'elles sont devenues, et très vite, pas forcément obsolètes, mais en tout cas insatisfaisantes pour l'esprit, ce qui n'est pas le cas pour l'art contemporain, parce que nous n'avons pas le moindre recul. Je pense donc avoir expliqué pourquoi ce sont pour moi deux opérations complètement différentes et très déstabilisantes. Cependant, j'aime bien ça. Mais c'est quelque chose d'à la fois très excitant et difficile, en tout cas pour moi. Vraisemblablement, il y a des gens qui ont beaucoup plus d'aisance à le faire. On peut se demander si j'éprouve cette difficulté parce qu'en fait je suis profondément un homme du passé qui veut, à tout prix, s'intéresser à l'art contemporain, ou au contraire, si je suis, en fait, profondément un homme du contemporain. Il est vrai qu'avant de m'intéresser au Moyen Âge, je m'intéressais beaucoup dans les années 1960 à l'art vivant, j'allais voir les expositions à Paris de Fautrier, de Braque, de Poliakoff... Il s'agit peut-être de cela aussi, je suis quelqu'un qui aurait dû faire de la critique d'art et qui n'aurait jamais dû se fourvoyer dans le Moyen Âge. Je ne sais pas, au fond, mais il y a quelque chose de cet ordre-là qui n'est pas forcément propre aux personnes qui font ce grand écart.

79 **D.R.** : Vous êtes l'un des rares à le faire et à le maîtriser autant, ce « grand écart ».

- 80 **R.R.** : Je suis peut-être l'un des rares à le faire, à le maîtriser je ne sais pas, mais je suis l'un des rares à le faire en tout cas en France, oui c'est vrai. À l'étranger, ça aussi, je crois que c'est plus fréquent. C'est plus admis.
- 81 **D.R.** : Dans le monde anglo-saxon, par exemple, en Allemagne aussi.
- 82 **R.R.** : Oui, tout à fait.
- 83 **D.R.** : Est-ce que ce ne serait pas aussi une façon, pour vous, d'être présent dans la cité. C'est-à-dire de participer aux enjeux, aux débats, qui sont ceux de notre présent, parfois le plus actuel ?
- 84 **R.R.** : C'est tout à fait juste³⁴. Absolument. Je devrais revenir un peu à ce que je disais tout à l'heure, à propos de 1968, parce que c'est peut-être avec l'intérêt porté au mouvement contemporain, à l'art contemporain, à la façon dont les artistes, répondent à quelque chose qui est, comme on dit, « dans l'air », à quelque chose qui les « travaille », qui les inquiète, qui nourrit leur travail. Forcément, de cette façon, on s'interroge, et si on s'interroge sur leur œuvre, on s'interroge sur ce qui fait le terreau de leur œuvre. En effet, c'est donc pour moi une manière de ne pas vivre dans une sorte de bulle « historique », pourrais-je dire en reprenant ce terme, et qui me ferait considérer uniquement ce qui est du passé comme intéressant. Je crois que cela doit entrer dans cette attitude.
- 85 Pour beaucoup ? Laissons l'interrogation posée, si vous le voulez bien.

NOTES

1. Voir R. RECHT, *L'objet de l'histoire de l'art*, Paris, 2003 (« Leçons inaugurales du Collège de France ») ; repris dans « Leçon inaugurale », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art européen médiéval et moderne, Moyen Âge et Renaissance au Collège de France*, Paris, 2009, p. 619-633 ; D. RUSSO, « Notice », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, *ibid.*, p. 617-618. D'autre part, C. HECK, « Roland Recht », in *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, t. 30, Strasbourg, 1997, p. 3110.
2. Entre autres références, voir L. GRODECKI, *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, recueil d'articles, Paris, 1986 (« Idées et recherches »), ainsi que R. RECHT, « La leçon de clôture » du Collège de France du 17 février 2012 : Scénographie de la leçon d'art (L'image à l'ère de sa projection), en ligne [<http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/course-2012-02-17.htm>]
3. Sous cet intitulé, R. RECHT, *À quoi sert l'histoire de l'art ?* Entretien avec C. BARBILLON, Paris, 2006.
4. Voir R. RECHT, *L'Alsace gothique, 1300-1365 : étude d'architecture religieuse*, Colmar, 1974.
5. Voir, depuis, R. RECHT, *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*, Paris, 1995.
6. *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, 1987 ; R. RECHT, C. DUPEUX et S. ROLLER, *Nicolas de Leyde sculpteur du XV^e siècle. Un regard moderne*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition présentée au musée de l'Œuvre Notre-Dame, 30 mars-8 juillet 2012, Strasbourg, 2012.
7. De ce point de vue, R. RECHT et alii, *L'histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 2008 ; *Id.*, « Introduction », p. 25-32, sur l'histoire de l'art au Collège de France, dans P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, *op. cit.*

8. R. RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales*, Paris, 1999 (2^e éd. 2006) ; *Id.*, « La rhétorique formelle de Claus Sluter, sculpteur du duc de Bourgogne », in M. BÜCHSEL, P. SCHMIDT (éd.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mayence, 2003, p. 205-217.
9. Sur l'intérêt pour Aby Warburg, il faut noter qu'avec Maurizio Ghelardi et Sabine Müller, Roland Recht dirige la nouvelle collection des *Écrits* de l'historien de l'art. En particulier, voir *ABY WARBURG, L'Atlas Mnemosyne, Écrits II* et R. RECHT, *Essai*, Paris, 2012.
10. Voir le catalogue *Saturne en Europe*, Strasbourg, 1988, dont le texte a été repris dans *Point de fuite. Les images des images des images. Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris, 2009.
11. Roland Recht s'est expliqué sur ce conflit dans le journal *Libération* du 1^{er} octobre 1993.
12. R. RECHT, « Introduction », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art européen médiéval et moderne*, op. cit., p. 25-26.
13. R. RECHT, *L'objet de l'histoire...*, op. cit., en part. p. 22-32 ; *Id.*, « Leçon inaugurale », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 622-625.
14. R. RECHT, « Éditorial », in *Manuels et histoires générales de l'art*, éd. *Revue de l'art*, 124/2 (1999), p. 5-9. Voir aussi *Id.*, *À quoi sert l'histoire...*, op. cit.
15. R. RECHT, *L'objet de l'histoire...*, op. cit., p. 17-18 ; *Id.*, « Leçon inaugurale », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 621.
16. À l'occasion de la traduction et de la publication par Pierre Bourdieu du livre d'E. Panofsky (*Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967) et de deux autres livres de Panofsky par Bernard Teyssèdre (*L'œuvre d'art et ses significations, Essais d'iconologie*, l'un et l'autre chez Gallimard), Roland Recht a publié « La méthode iconologique d'Erwin Panofsky », dans *Critique*, n° 250, 1968, article où il émettait des réserves sur une certaine instrumentalisation de ces éditions par un esthéticien, et par un sociologue. P. Bourdieu aurait protesté auprès de Jean Piel, le directeur de *Critique*, qui était édité par Minuit, tout comme la traduction de Bourdieu. À la suite de quoi, afin d'introduire une dimension historique dans la seconde édition de celle-ci, les éditions de Minuit ont demandé à Roland Recht, qui ignorait tout de cette affaire, une chronologie du gothique. Pour d'autres éclairages sur l'œuvre de Panofsky, voir R. RECHT *et alii*, *Relire Panofsky*, Paris, 2008.
17. Ses notes préparatoires ont été publiées, depuis, dans le format d'un livre posthume. Voir *PIERRE BOURDIEU, Manet. Une révolution symbolique*, éd. établie par P. CASANOVA, P. CHAMPAGNE, C. CHARLE, F. POUPEAU et M.-C. RIVIÈRE, Paris, 2013 (Raisons d'agir. Cours et Travaux).
18. Sur ce jugement, qu'on pourrait prêter à Pierre Bourdieu, voir *Id.* et A. DARBEL, en coll. avec D. SCHNAPPER, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, 1966.
19. *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 40 (1981), p. 3-9. Pour une exacte situation de ces questions, voir C. GEERTZ (1926-2006), « L'art en tant que système culturel », texte publié en 1976 dans *Modern Language Notes*, n° 91 (p. 1473-1499), et traduit en français par Denise Paulme, dans *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, 1986, p. 119-151, en part. p. 129-137.
20. R. RECHT, *L'objet de l'histoire...*, op. cit., p. 36-43 ; *Id.*, « Leçon inaugurale », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 625-628. Sur le style, voir aussi R. RECHT, « Du style en général et du Moyen Âge en particulier », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47 (1993-1994), p. 577-593. Voir aussi *Id.*, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective. La revue de l'INHA*, 4 (2008), p. 604-620.
21. Sur le moment « Émile Mâle » : A. VAUCHEZ, « Émile Mâle (1862-1954) : vie, carrière et œuvre » ; D. RUSSO, « Émile Mâle, l'invention de l'iconographie historique » ; R. RECHT, « Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, séances de l'année 2004, novembre-décembre*, IV, p. 1631-1665. Sur le moment « Henri Focillon » : R. RECHT, « Henri Focillon, Rome et Piranèse. Portrait du poète sous le signe de Saturne », in C. BRIEND et A. THOMINE, *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Gand, 2004, p. 55-67. Pour une lecture comparée des approches des deux historiens de l'art en leur

temps, voir D. RUSSO, « Cluny et la construction de l'histoire de l'art en France, d'Émile Mâle (1862-1954) à Henri Focillon (1881-1943) », in D. MÉHU (dir.), *Cluny après Cluny. Constructions, reconstructions et commémorations, 1790-2010*, Rennes, 2013, p. 197-208.

22. R. RECHT, « Wilhelm Vöge, Louis Grodecki et la première sculpture gothique », in W. SCHLINK (éd.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Fribourg-en-Brisgau, 2004, p. 201-216.

23. Voir Henri Focillon, éd. P. WAT, Paris, 2007, en part. p. 153-176 (table ronde « Henri Focillon et ses élèves »).

24. Sur cette discussion, M. SCHAPIRO, « Style », in A. KROEBER (éd.), *Anthropology Today*, Chicago, 1953 (2^e éd. 1962) ; traduit en français par D. ARASSE et M. SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, 1982, p. 35-85 ; « Meyer Shapiro et la sculpture romane. Questions autour d'une non-réception en France. Débat avec Enrico Castelnuovo, Roland Recht et Robert A. Maxwell », *Perspective. La revue de l'INHA*, 1 (2006), p. 80-96.

25. Sur la tradition française de l'étude iconographique, R. RECHT, « L'iconologie avant Warburg. L'orientaliste Charles Clermont-Ganneau et la mythologie des images », *Images revues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, hors série n° 4, 2013 ; S. FORERO-MENDOZA et B. PRÉVOST (dir.), « Survivance d'Aby Warburg. Sens et destin d'une iconologie critique », éd. en ligne [<http://imagesrevues.revues.org/2898>] (consulté le 1^{er} et le 6 décembre 2014).

26. Parmi de nombreux travaux, notamment, R. RECHT (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989 ; *Id.*, *Le croire et le voir...*, *op. cit.* ; *Id.*, « La cathédrale comme un modèle théorique », in *Vingt siècles en cathédrales*, Paris, 2001, p. 33-49.

27. R. RECHT, *L'objet de l'histoire...*, *op. cit.* 43-54 ; *Id.*, « Leçon inaugurale », in P. TOUBERT et M. ZINK (dir.), *Histoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 628-631 ; ainsi, p. 43 (p. 628) : « Une enquête, exemplaire par ses implications tout à la fois heuristiques et épistémologiques, est celle que je voudrais conduire ici même sur l'une de ces catégories stylistiques dont il convient à la fois d'interroger la pluralité des contenus et la dimension historiographique : il s'agit du gothique. »

28. R. RECHT, « La cathédrale comme modèle... », *op. cit.* ; *Id.* (dir.), *Le monde des cathédrales*, Paris, 2003 ; *Id.* (dir.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Paris, 2003 ; *Id.*, « Le moment Goethe. Un changement d'optique », in *Cathédrales, 1789-1914. Un mythe moderne*, catalogue de l'exposition présentée au musée de Rouen (12 avril-31 août 2014) et au Wallraf-Richartz-Museum et Fondation Corboud de Cologne (26 septembre 2014-18 janvier 2015), p. 24-27. Aussi *Id.* (dir.), *Survivances et réveils de l'architecture gothique*, Strasbourg, 1992.

29. Voir le livre, toujours très stimulant, de J. GIMPEL (1918-1996), *La révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris, 1975 (2^e éd. 2002) ; R. RECHT (dir.), *Les bâtisseurs...*, *op. cit.*

30. R. RECHT, *Point de fuite...*, *op. cit.*

31. Citons, entre autres travaux, *The Golden Bough* (Londres, 1911-1915), traduit en français par Nicole Belmont et Michel Izard sous le titre *Le rameau d'or*, 4 vol., Paris, 1981-1984. Sur James George Frazer, suivant des perspectives larges d'étude, anthropologiques notamment, F. DELGADO CHAVES ROSA, *L'âge d'or du totémisme : histoire d'un débat anthropologique, 1887-1929*, Paris, 2003.

32. R. RECHT, « Sarkis, mémoire et dispersion », in *Sarkis*, catalogue d'exposition, Strasbourg, 1989 ; *Id.*, « Penone, l'espace de la main », in *Penone. L'espace de la main*, catalogue d'exposition, Strasbourg, 1991 ; *Id.*, « Fenêtre sur jardin (Meurtre dans un jardin anglais de P. Greenaway) », *Avant-Guerre. Une revue d'art*, 1 (1989) ; *Id.*, « Les images des images des images... À propos d'Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard (2007) », in *Id.*, *Point de fuite...*, *op. cit.*, p. 173-202, 217-229 et 255-278.

33. R. RECHT, « Les arts de cour vers 1400 », in *Cours et travaux du Collège de France, Résumés 2004-2005, Annuaire 105^e année*, Paris, 2005, p. 781-788 ; voir déjà *Id.* en coll. avec R. DIDIER, « Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle : à propos de l'exposition des Parler à Cologne », *Bulletin monumental*, 138/2 (1980), p. 173-219.

34. R. RECHT, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, 1999 (2^e éd. 2008). Voir aussi la chronique périodique tenue par Roland Recht dans *Le journal des arts* de 2003 à 2012 (on trouvera les titres des différents articles sur le site <http://www.rolandrecht.org>)

INDEX

Mots-clés: historiographie, histoire de l'art, architecture, iconographie

AUTHORS

ROLAND RECHT

Collège de France/USIAS/Institut de France/AIBL

DANIEL RUSSO

Université de Bourgogne, IUF